

Duchamp et du pré, manuscrits

André Gervais

Numéro 24, juillet 1989

Le manuscrit sous l'angle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025532ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025532ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gervais, A. (1989). Duchamp et du pré, manuscrits. *Urgences*, (24), 53–65.
<https://doi.org/10.7202/025532ar>

Duchamp et du pré, manuscrits

André Gervais,

Université du Québec à Rimouski

Il est à craindre que la crispation unitaire (le poème, le livre) et son double (le refoulement systématique du brouillon comme déchet) restent longtemps encore les points de fixation forts de notre mythologie culturelle.

Jean-Marie Gleize et Bernard Veck

Il est bien connu des duchampologues que les notes manuscrites de Marcel Duchamp (1887-1968), dont l'ensemble — certainement incomplet — actuellement accessible a été publié anthumément entre 1914 et 1967, puis posthumément en 1980, ont été écrites, sauf erreur, pour une bonne part dans les années 1910 et 1920, à partir de 1912. Grande concentration de l'écriture et grande dispersion de la publication (**dans des recueils qui n'ont ni la forme ni l'organisation d'un livre**). Il est certain, par ailleurs, que Duchamp a fait des choix — judicieux et habiles, éminemment poétiques —, qui sont loin, actuellement encore, d'être expliqués (et expliquables). Des choix qui l'ont conduit à exhiber son travail de notation — son travail d'écriture — de façon achronique, par exemple. Combinées, les critiques interne (textuelle) et externe (graphologique), qui restent encore à mener en détail, devraient arriver à déterminer de façon quand même assez exacte ce qui est surdéterminé, par ces choix, sur et selon un autre plan.

La critique dite interne, qui analyse les textes en tant que tels, compare les phrases, les mots, apprécie le plus ou moins grand développement de tels éléments dans telle note par rapport à telle autre ou par rapport à telle œuvre picturale datée. Cette critique, pure et dure quant à la textualité des notes, trouve vite ses limites devant un texte aussi discontinu, aussi fragmenté que celui de Duchamp. Mais surgit un autre moyen, suggéré par l'aspect manuscrit de ces notes. Une étude graphologique sérieuse, du type même de celle qui a été menée par tels spécialistes pour enlever tout doute sur les prétendus

journaux d'Hitler¹, est donc possible. Ne suffit-il pas d'avoir d'une part des lettres datées, disons, de 1910 à 1968, d'autre part les notes en question, pour proposer à un spécialiste de faire, sur fond de tout ce qu'on sait déjà (d'un point de vue biographique, par exemple), un travail finalement assez simple. Nul enjeu policier ou politique, voire même psychologique ici² — mais une datation, la plus exacte possible d'après les documents disponibles (papier, encre, en-tête éventuel, etc.), qui permettrait enfin de proposer une solution possible, dite objective, à l'édition desdites notes.

Chez Duchamp, en effet, l'ensemble des notes est d'un seul tenant: toutes sont **manuscrites**, toutes ou presque ont l'allure d'un **brouillon**, voire d'un premier jet, certaines, états mis au net, d'une **ébauche** qui regroupe quelques notes³, d'une inscription toujours en quelque sorte inachevée dans son énonciation. Pourtant, cet ensemble est reproduit tel quel: **le chantier des notes devient le texte Duchamp**. Dans le vouloir-écrire (réduit à un pouvoir-noter), le manque-à-lire d'un texte qu'il n'aura finalement jamais décidé d'achever, et la grande part d'«irresponsabilité» d'un scripteur. En ce sens, le «processus créatif», tel qu'il est décrit en 1957 dans une courte et importante allocution, a bien deux pôles: l'écrivain (ou l'artiste) **et** le lecteur (ou le regardeur)⁴.

1 Voir «Uncovering the Hitler Hoax», *Newsweek*, New York, 16 mai 1983, p. 56-62.

2 Nul enjeu psychologique ici: «nous ne disposons pas des outils épistémologiques pour analyser le vécu psychologique qui s'investit dans la substance graphique» dit Jacques Anis, «Préparatifs d'un texte: *La fabrique du pré* de F. Ponge», *Langages*, Paris, 17^e année, n° 69 (n° intitulé *Manuscrits-Écriture Production linguistique*), mars 1983, p. 76.

3 Selon les définitions et conventions d'après l'usage rappelées par Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, coll. «L», Paris, Larousse, 1972, p. 13-14.

4 Au risque de devancer mon propos, je constaterai d'emblée que l'un des derniers livres parus sur le travail pongien (Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge. «Actes ou Textes»*, coll. «Objet», Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984) inscrit clairement l'œuvre dans ce processus (ainsi que dans la résonance du «livre» selon Mallarmé) quand il propose que les livres publiés par lui ne sont «que des esquisses du livre possible, lequel n'existera de toutes façons que selon les besoins ou le désir du lecteur (qui dès lors est invité à produire son propre Ponge), selon les différents modèles qui lui sont suggérés» (p. 73).

Le point d'achoppement est exactement celui-ci, que Jean Bellemin-Noël formule ainsi: «c'est par rapport à l'œuvre publiée que les brouillons existent comme tels — comme résidus»⁵. Or l'œuvre publiée (par Duchamp lui-même, à la fois *writer*, *editor* et, deux fois sur trois, *publisher*) est faite, diplomatiquement si je puis dire, de ces résidus. Les «brouillons» étant du côté de l'édition, du côté de Duchamp donc, l'«avant-texte» — «produit à la fois théorique et subjectif formé, informé et transformé par les positions d'écoute propres à chaque critique» dit encore Jean Bellemin-Noël — est plutôt du côté de la lecture, plutôt de mon côté donc. Mais il va de soi, ajoute-t-il, «qu'aucune séparation n'existe entre ces [...] démarches, qu'un même individu les adoptera successivement ou simultanément, avec des variations d'intensité»⁶. Et si les choix de Duchamp éditeur (et critique) avaient été, en fait, de désigner, dans la masse des «brouillons», tel humus — telle «lits et ratures»⁷ —, c'est-à-dire de déposer en chaque boîte (en 1914, en 1934, en 1967) **une couche spécifique d'«avant-textes» désormais devenus, par cette opération, textes**. J'ajoute immédiatement que la Boîte de 1914 n'est tirée qu'à 3 exemplaires et que ses 16 + 1 documents ne seront publiés dans une édition courante qu'en 1959 (dans *Marchand du sel*, première rétrospective des écrits⁸), que la Boîte de 1934, tirée à 300 + 20 exemplaires, sera connue immédiatement (par Anaïs Nin, par André Breton, par Michel Leiris, par exemple, qui écriront à ce propos) et servira d'étalon à la reconnaissance d'un Duchamp «écrivain» bien que ses 93 + 1 documents ne seront publiés dans une

5 Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, p. 13.

6 Jean Bellemin-Noël, «En guise de postface: l'essayage infini», *Littérature*, Paris, n° 52 (n° intitulé *L'inconscient dans l'avant-texte*), décembre 1983, p. 123; «Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte», *Littérature*, n° 28 (n° intitulé *Genèse du texte*), décembre 1977, p. 10. Ces passages sont cités dans Renald Bérubé et André Gervais, «Petit glossaire des termes en "texte"», *Urgences*, n° 19, janvier 1988.

7 Je reprends ici le calembour paru en page de couverture de *Littérature* (Paris, nouvelle série, n° 7, 1^{er} décembre 1922), revue dirigée par André Breton, parce qu'insiste là ce qui, se couchant par écrit, s'investit et s'élimine, se reformule, se relance lorsque se constitue le manuscrit.

8 Édition de Michel Sanouillet, coll. «391», Paris, Le Terrain vague, 1959, 232 p., 2000 + 50 exemplaires.

édition courante qu'en 1959 également, enfin que la Boîte de 1967 sera une bonne surprise (mais aussi un bon coup d'éperon), le statut non seulement transatlantique mais tout à fait international de Duchamp comme artiste ou anartiste ainsi que comme écrivain ou écrivain s'étant fortement consolidé.

C'est avec l'œuvre de Francis Ponge, je crois bien, que dans le domaine poétique un déplacement majeur a commencé, dans les années 1960 — ces mêmes années où Duchamp a très fortement émergé —, à être vraiment perçu. Pourtant Ponge publiait dès 1947 *Le carnet du bois de pins* (textes écrits en 1940-1941), dès 1948 *Liasse* (écrits entre 1920 et 1945) ainsi que *Proèmes* (écrits entre 1919 et 1944), dès 1949 *Le verre d'eau* («recueil de notes et de lithographies», écrites l'année précédente). C'est d'abord de ces livres, republiés tels quels dans les années 1960 ou défaits au profit d'autres groupements, que Jean-Marie Gleize et Bernard Veck peuvent dire que l'«illusion du "texte" est abandonnée, ou du moins la notion de texte achevé est remise en cause, en même temps que surgit dans l'œuvre une réflexion de plus en plus critique sur ce que l'on nomme la "poésie": l'œuvre, ce sera [...] la voie frayée vers l'œuvre, la publication des succès relatifs comme des échecs relatifs, la formulation provisoire, la note pour, l'ébauche, etc.»⁹ On voit sans difficulté qu'on retrouve ici, côté Ponge, ce qui est déjà, côté Duchamp, dans le travail de notation des années 1910 et 1920 ainsi que dans le travail d'édition des années 1910 et, particulièrement, des années 1930.¹⁰

Bien qu'on ne soit pas, dans le champ culturel, dans les mêmes cadastres, on est dans la même problématique. Un texte peut-il être (aussi) un brouillon, une note de travail écrite à

9 Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge. «Actes ou Textes»*, p. 30. C'est en lisant «que, contrairement à l'apparence, cette position radicale, sans exemple dans notre siècle (du côté de la littérature du moins) n'est pas pour faciliter la tâche du généticien» (p. 27) qu'il est possible, outre les collusions intertextuelles (dès les années 1940 et 1950), de faire intervenir l'exemple, du côté de l'art, de Duchamp. Voir note 4.

10 Si l'on exclut la notion de succès (étrangère à la «méthode» duchampienne) sans exclure celle d'échec: «ÉCHECS, dont par goût inné des connotations, Duchamp aurait fait en quelque sorte sa devise» dit Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon Press, 1959, p. 67.

la main sur un morceau de papier quelconque, par exemple? Un livre peut-il être (aussi) une boîte? Depuis Duchamp et Ponge, tel texte, tel livre **peuvent être**, «comme si l'envers était l'endroit, comme s'il valait l'endroit, comme s'il n'y avait, tout simplement, ni envers ni endroit». ¹¹ Duchamp et Ponge, qui ne sont évidemment pas, dans les années 1930 et 1940, de «grands auteurs» — Montaigne ou même Mallarmé, par exemple ¹² — dont on prépare une édition critique chez un éditeur important, sont certainement deux des plus importantes mises en actes de nouveaux paramètres.

Je prendrai comme exemples les deux «recueils» assez particuliers que sont la *Boîte verte* (1934) et *La fabrique du pré* (1971) qui rassemblent chacun des éléments produits pendant 5 ans: 1911-1915 là, 1960-1964 ici. 93 documents (notes, croquis, dessins et photos) et 1 planche en couleurs dans la *Boîte verte*; 91 + 1 notes et 23 illustrations (19 en couleurs, 4 en n & b) dans *La fabrique du pré*. Marcel Duchamp choisit et publie à Paris, Édition Rose Sélavy; Gaëtan Picon choisit (avec l'assentiment de Ponge) et Albert Skira éditeur, Genève, publie. ¹³ Duchamp fait reproduire fidèlement les nuances et couleurs de la manuscrit ainsi que les formats, textures et couleurs des papiers originaux, et donne en vrac, littéralement, tous les éléments dans une boîte recouverte de suède vert; Skira reproduit fidèlement et chronologiquement mais de façon monochrome la manuscrit, annule toute trace de bord des

11 Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge. «Actes ou Textes»*, p. 26.

12 Mallarmé, importante lecture de Duchamp depuis 1911, dont on publie, dans la «Bibliothèque de la Pléiade», l'édition des *Œuvres complètes* (1945). Et Montaigne pour la *Reproduction en phototypie de l'exemplaire avec notes manuscrites des Essais [...] appartenant à la ville de Bordeaux*, Paris, Hachette, 1912. Non seulement Duchamp commence-t-il à prendre des notes en vue du Grand Verre en 1912, mais il utilisera le procédé voisin de la photolithographie pour la *Boîte verte*.

13 «Tout ce qui est sous ce pli est inédit. C'est ce que Gaëtan Picon n'a pas emporté, le 13-VII.70, à l'intention du livre Skira. Il s'est contenté des feuillets, qui, reproduits en fac-similé, feront ce livre» écrit Francis Ponge, le 10 septembre 1970, en regard de l'ensemble restant du manuscrit autographe du «Pré». Reproduit dans *Francis Ponge. Manuscrits - Livres - Peintures*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges-Pompidou, 25 février-4 avril 1977, p. 56.

papiers originaux, numérote et moule les pages du livre — qu'elles soient blanches pour les reproductions, vertes pour la transcription pas du tout diplomatique desdits manuscrits et tapuscrits, ou brunes pour la version définitive — au format de telle collection.

Les convergences mais surtout les divergences ne s'arrêtent pas là. D'une part, la soumission, chez Ponge, à la chronologie peut être lue comme une indication nette qu'il s'agit de la mise en place progressive de la «fabrique», fabrique certes quelque peu allégée, voire épurée dans sa trajectoire par la lecture et par le choix d'un autre.¹⁴ La non-soumission, chez Duchamp, tend, au contraire, à autonomiser chaque note (bien que quelques-unes soient datées) et à estomper le fait que chacune puisse être un brouillon, puisse n'être qu'un brouillon, ce qui n'empêche pas qu'une expertise graphologique dûment menée, comme il a été dit, puisse aider à établir une «suite» la plus plausible, afin de mieux saisir le travail de reprise, de réfection, voire de transformation (de l'état précédent en l'état suivant) pour telle note ou tel ensemble de notes. D'autre part, la notion de choix, fondamentale dans les deux cas, n'est pas dite du tout (côté Ponge) ou clairement dite (côté Duchamp). En effet, ce n'est que six ans plus tard, sauf erreur, qu'on saura, par un catalogue, qu'il y a d'autres feuillets — plus de 70 — au manuscrit du «Pré». Comme c'est seulement en regardant l'annonce faite dans *Minotaure*, quatre mois avant la publication de la *Boîte verte*, qu'on constate qu'il aurait pu y avoir d'autres notes — plus de 10 — dans la boîte.¹⁵

Je n'oublie pas, bien sûr, qu'on va, pour la même raison, du Grand Verre au vert de la boîte comme des «Sentiers de la création», titre de la collection, au choix du dossier du «Pré»; et

14 On sait que toute la mesure sera donnée dans *Comment une figue de paroles et pourquoi*, coll. «Digraphe», Paris, Flammarion, 1977. «La figue (sèche)»: 4 p. dans *Le grand recueil. Pièces* (Paris, Gallimard, 1961). Ici, c'est plus de 200 p. Pour prendre une formule duchampienne (voir DDS, 47), le livre «rassasie» le texte.

15 Duchamp laissant même en blanc, sur l'épîne (à l'intérieur) de la boîte, l'espace où sera inscrit le nombre exact de documents finalement retenus, ce qui laisse supposer qu'il a pu hésiter assez longtemps quant au choix. En fait, le nombre actuellement disponible de notes, croquis, dessins et photos relatifs au Grand Verre spécifiquement est de plus de 250!

qu'on fédère de ce côté-là par les initiales B, G ou V (Grand Verre, Big Glass, avant que cela devienne couramment Large Glass¹⁶ et *Boîte verte*) ce qui l'est de ce côté-ci par F et P (Francis Ponge et *La fabrique du pré*). Cela est bien connu, déjà. Je n'oublie pas non plus que la *Boîte verte* est quelque chose comme, in advance, «La fabrique Duchamp»! «Oculisme de précision» (comme l'indique Duchamp dès l'ouverture du petit recueil de ses aphorismes intitulé *Rose Sélavy*) et «Fabrique du pré», cela connote là un travail de spécialiste, côté lecteur, ici un travail d'ouvrier, côté auteur — spécialiste et ouvrier se retrouvant, par exemple, dans les ouvriers spécialisés de l'«Ouvroir de littérature potentielle» auquel a appartenu Duchamp.¹⁷ Ceci pour donner une idée des connivences, au-delà des contextes immédiats.

J'ajouterai que, surdéterminé par le choix de ce dossier, le nom de l'éditeur (Albert Skira) n'est pas sans être discrètement

16 «Big Glass», très peu utilisé en regard de «Large Glass», est probablement la première traduction (peut-être même dès la seconde moitié des années 1910) de «Grand Verre». Si «big» et «large» participent de la chiffraison duchampienne (3 et 5 étant des «refrains en durée», des chiffres qui reviennent constamment organiser, aiguiller les éléments «textuels» et picturaux), le second, certainement plus conforme, rappelle telle note de la *Boîte de 1914* («L'électricité en large / Seule utilisation possible de l'électricité "dans les arts".») alors que le premier laisse entendre que l'œuvre, bipolaire, est bien faite de deux grandes plaques de verre verticales, elles-mêmes séparées, lors de la première exposition (Brooklyn Museum, novembre 1926-janvier 1927), la première et la seule avant qu'elle soit brisée, de trois étroites bandes de verre horizontales.

17 Je rappelle les dates. *Rose Sélavy*, aphorismes écrits surtout au début des années 1920: 1939. **Ouvroir de littérature potentielle**, fondé par François Le Lionnais (ami de Duchamp depuis le début des mêmes années 1920 et, comme Duchamp, joueur d'échecs) et Raymond Queneau (poète et romancier, ami de Le Lionnais depuis les années 1940): 1960. *La fabrique du pré*, qui regroupe des brouillons des années 1960-1964: 1971. Ponge, alors très proche de Philippe Sollers et de sa revue, aurait-il lu l'article de Jean Ricardou intitulé «L'activité roussellienne» (*Tel Quel*, Paris, n° 39, automne 1969), article dans lequel «la fabrique roussellienne» est le lieu bien nommé de l'activité en question. Ceci sur fond d'un énoncé comme celui-ci: «Malherbe nous est beaucoup plus justement compréhensible depuis (par exemple) Lautréamont, Mallarmé, Raymond Roussel, Marcel Duchamp. / Parce que c'est une littérature sans illusions», écrit Ponge

interpellé par telles phrases de *La fabrique...*: «rasé au plus près. tendu entre quatre haies d'aubépingles (albépingles).» (p. 59) où s'entend le «alb» du prénom et «Une théorie de promeneurs l'empiétaient, au bord de l'eau» (p. 37) où se met en marche, littéralement, le «ira» du nom. Ces deux phrases se retrouvant d'ailleurs, évidemment modifiées, dans la version définitive. De la même façon, l'«Édition Rose Sélavy» est en 1934 une raison sociale sise à Paris, à l'adresse réelle d'une banque américaine, après avoir été en 1920-1921 un pseudonyme fortement alternatif — différence sexuelle, francité / américanité / judéité —, un copyright pour tel ready-made, un visage et un buste pour telles photographies, et, bien sûr, une signature pour tels aphorismes, entre autres. Le fait que cette mention soit inscrite sur l'épine (à l'intérieur) de la boîte n'est pas sans rappeler la séparation, dans le Grand Verre, entre la Mariée (domaine du haut) et les célibataires (domaine du bas), entre MAR et CEL donc, les doubles r (horizontaux) de Rose et c (verticaux et inversés, d'où S) de Sélavy étant issus des lèvres mêmes de ce prénom-vulve et matrice. Sans oublier, évidemment, l'épine et la rose ou, en corps, les pines et la Rose.

J'ajouterai également que, selon la description certes métaphorique mais remarquablement juste procurée par André Breton quelques mois plus tard, «les broussailles scripturales et graphiques»¹⁸ de la *Boîte verte* ne peuvent pas ne pas faire penser, tant littéralement que référentiellement, d'une part à telle VGtation touffue, d'autre part à ces brouillons que sont bien lesdits documents. Et ce d'autant plus que le titre de la Boîte verte, qui est aussi celui du Grand Verre — *La Mariée mise à nu*

en 1952, dans *Pour un Malherbe* (Paris, Gallimard, 1965). J'ajoute que Ponge avait pensé accompagner *Comment une figue...* d'une bande sur laquelle aurait été portée l'inscription suivante: «L'art de la figue» (d'où le titre de l'entrevue de Ponge avec Jean Ristat sur ce livre, dans *Digraphe*, Paris, n° 14, avril 1978), ce qui fait retour, dans *La fabrique...*, sur la filière Rimbaud («le clavecin des prés», suggéré par Sollers) / Bach (le «clavecin bien tempéré», suggéré implicitement par le texte, ainsi que le remarquent Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge. «Actes ou Textes»*, p. 134).

18 André Breton, «Phare de «La Mariée»» (*Minotaure*, Paris, n° 6, hiver 1935), repris, entre autres, dans Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, p. 91. Dès 1944, une dizaine d'années plus tard, Michel Leiris publiera les premiers fragments d'un recueil d'«aphorismes» d'ailleurs classés alphabétiquement, intitulé... *Bagatelles végétales* (1956).

par ses célibataires, même —, est un grand vers de 13 syllabes qui utilise 13 lettres différentes, et que ce titre est «inscrit», exactement, au moyen de 513 petits trous disposés de telle façon qu'ils forment chacune des lettres qui le composent. Ces 13 ayant comme dénominateur commun le 5 — «boîte» et «verte» ainsi que «grand» et «verre» sont tous des mots de 5 lettres —, il n'est pas difficile de constater que 513 est en quelque sorte le calembour du dénominateur (5) et du chiffre (13). C'est par ces trous que, littéralement, poussent les broussailles Duchamp, la *Boîte verte* étant un inculte terrain hautement culturel.

Pourtant, des années 1910 aux années 1960, Duchamp, tant en note qu'en lettre et en entrevue, a formulé des hypothèses à propos desquelles je rappelle qu'aucune ne sera finalement retenue lorsque viendra le temps, côté littérature, de faire quelque chose. Toutes les broussailles n'auront donc jamais été abolies, au contraire du bibelot ou de la fleur mallarméenne, au profit d'un «catalogue» ou d'un «livret» ou d'un «épisodaire» ou d'un «album», termes tous plus ou moins synonymes en ce qu'ils impliquent d'une part des illustrations et des titres ou des légendes, d'autre part des listes, que cela soit fait de façon plus commerciale (comme dans un catalogue des Galeries Lafayette où tout est étiqueté, décrit et classé par département) ou plus savante (comme dans un épisodaire, recueil des éléments isolables du récit qu'est aussi le Grand Verre). Au profit d'un «texte de "littérature" aussi amorphe que possible» (comme il l'écrit à Jean Suquet en 1949) où, guillemets et superlatif s'accordant, tout est neutralisé et dévalué — je rappelle ici que l'Edition Rose Sélavy est sise à l'adresse d'une banque —, où toutes les amorces que propose naturellement une écriture auraient été abolies. Est-ce la paresse, souvent revendiquée (depuis Lafargue), est-ce la bêtise, quelquefois désignée (après et d'après Flaubert), est-ce même la réelle difficulté technique d'arriver en quelque sorte à ce «degré zéro» (littérature technique, littérature, par certains aspects, roussellienne)¹⁹ ainsi que les inévitables questions

19 Michel Sanouillet (DDS, 147): «**Grosso modo**, on peut dire que l'ardeur subversive de Duchamp en matière de langage s'exerce à deux niveaux, qui du reste se recoupent fréquemment: le niveau du **mot** et celui de la **phrase**, c'est-à-dire au plan de la structure cellulaire du texte. En effet ce n'est jamais le corps de ce texte qui est remis globalement en cause, sans doute parce qu'une attaque contextuelle stylistique serait

théoriques que cela entraîne (statut et nature de l'illustration et de la légende, de l'«ironisme d'affirmation», etc.), rien n'aura eu lieu que le lieu de l'annotation: les notes seules restant, ayant été précieusement conservées, probablement sera-t-il revenu, tout en le perfectionnant, à l'exemple presque privé de la *Boîte de 1914*. «Ce sont ces notes que, sous la pression de quelques-uns de ses amis — je m'honore d'avoir été l'un des premiers à le lui suggérer, il y a 4 ans, aussitôt après les avoir lues — Duchamp se décide enfin à nous livrer telles quelles. J'emploie ce mot à dessein, car, pour qu'elles conservent leur caractère privé et pour montrer par-dessus le marché le peu d'importance qu'il leur attachait, Duchamp s'est justement refusé à les ordonner après coup et à les livrer aux typographes», c'est-à-dire, si je comprends bien, à en faire un livre.²⁰ Plutôt que de réduire, de transformer ces notes en telle littérature amorphe, il laissera — changeons de métaphore — ces résidus s'élever en broussailles et, du même coup, en textes.²¹

probablement moins efficace et surtout parce que Duchamp ne s'intéresse pas aux vertus de l'écrit constitué en objet à vocation littéraire.» J'ajouterai que cette ardeur, dans le Grand Verre, s'exerce aussi au niveau de la narration (fragmentation, variantes du récit), niveau transphrastique. Les travaux de Gérard Genette (sur le récit), joints à ceux de Jean Suquet sur l'ensemble de ces notes, devraient permettre d'y voir plus clair. À dessin mécanique (comme il le dit à James Johnson Sweeney en 1955), littérature technique, sans doute.

20 Pierre de Massot, «La mariée mise à nu par ses célibataires, même», *Orbes*, Paris, 2^e série, n° 4, été 1935, p. XVII. Le titre de cet article est, sauf erreur, la première publication du titre du Grand Verre avec sa virgule, titre qui ne sera inscrit sur l'objet que l'année suivante! Il y a 4 ans: cela remonte à 1930 puisque l'article est écrit en novembre 1934, deux mois après la publication de la *Boîte verte*. Le 4 décembre 1934, dans une très officielle lettre à Marie Dormoy, conservatrice de la Bibliothèque Doucet, Duchamp parle du «livre» que cette bibliothèque «a bien voulu acheter». C'est la seule fois, à ma connaissance, que la *Boîte verte* est un livre. On peut confronter ceci à telle phrase de sa réponse à James Johnson Sweeney en 1955 à propos de la *Boîte-en-valise* (1935-1941): «Je pensais à un livre, mais je n'aimais pas cette idée. C'est alors que me vint l'idée de la boîte dans laquelle toutes mes œuvres se trouveraient recueillies comme dans un musée en réduction, un musée portatif, et voilà pourquoi je l'installai dans une valise.»

21 Une note (N 32), qui doit dater selon toute vraisemblance de la seconde moitié des années 1930, prendrait acte de cette façon d'élever et de s'élever. Cette note, qui parle de loupe (!), est aussi le lieu de quelques exercices d'emboîtement (!), de petit B à grand N (ou l'inverse),

La façon de centrer, d'orienter très fortement, linéairement et chronologiquement, un ensemble vers la version définitive d'un texte²², chez Ponge, s'oppose naturellement à la façon non linéaire et achronique — entendre: dont la chronologie n'est pas simplement déterminable, n'est pas, aujourd'hui encore, déterminée — d'inscrire, sous l'intitulé *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, deux objets hétérogènes, le Grand Verre et ce qui est devenu la Boîte verte, deux objets qui, se décentrant l'un l'autre, «verre pour les yeux, texte pour l'oreille et l'entendement devaient se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthétique-plastique ou littéraire» (comme il l'écrit à Jean Suquet). Chez Ponge, l'accent porte sur la chaîne des essais, des reprises, des approximations, des versions: sur la syntagmatique. Chez Duchamp, inversement, l'accent porte sur le choix des éléments à mettre dans cette boîte-là, sur la paradigmatique de ce terreau particulier, ce qui peut «expliquer» que le groupement en question contienne une quinzaine de notes «précieusement inutiles»²³ relatives, par exemple, au ready-made. N'y a-t-il pas homologie entre le «caractère non fini — au double sens d'inachevé et de non délimitable —»²⁴ des brouillons devenus textes relatifs au Grand Verre et le caractère «définitivement inachevé» de ce dernier, surtout depuis qu'il a été «cassé et fêlé» en 1927 et restauré en 1936? Michel Butor a bien montré que le Grand Verre «est considéré non point comme un original entièrement distinct de tout ce qui mène à lui ou vient de lui, mais comme l'objet de référence central, la trace majeure d'un processus, la *Boîte verte* apparaissant comme différentielle principale».²⁵

avec «Breton». Il n'est pas difficile d'y lire telle allusion non seulement aux notes (NOTER) de la *Boîte verte* (B), mais aussi à l'article publié par Breton (BRETON) sur elle(s). Une dizaine d'années auparavant, en guise de signature au bas d'une lettre à Pierre de Massot, il avait fait la même chose avec «Marcel» (de petit m à grand L), autre mot de six lettres.

22 À une note près, intitulée «Voici pourquoi j'ai vécu», qui est d'ailleurs hors chronologie (bien que datée 1961) et hors transcription, à la fin du livre, juste avant la table des illustrations.

23 Comme le rappelle Jacqueline Chénieux: «"Beaubourg" expose un autre Duchamp», *La quinzaine littéraire*, Paris, n° 250, 16-28 février 1977, p. 18.

24 Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave, «Avant-propos», *Langages*, mars 1983, p. 8.

25 Michel Butor, «Reproduction interdite», *Critique*, Paris, n° 334, mars 1975, p. 276. Voir la section «Même», p. 275-277. Voir aussi la

On voit sans difficulté la prolifération des paradigmes et paramètres quand on constate que, outre la *Boîte verte* — recueil canonique, si je puis dire — et la *Boîte de 1914*, il y a la *Boîte blanche* (1967) et *Marcel Duchamp, Notes* (1980), sans oublier les notes éparses déjà publiées et celles encore inédites. Un double problème se pose alors: en quelle année toutes ces notes ont-elles été écrites exactement, et selon quelle linéarité? Il est à peu près certain, par exemple, que plusieurs des notes publiées en 1980 et en 1967 sont antérieures à celles publiées en 1934. Mais comment le savoir? C'est ici, comme il a été dit, que les critiques interne (textuelle) et externe (graphologique) entrent en jeu.

Une fois le travail fait, et bien fait, il pourrait être envisagé de publier l'ensemble des notes relatives au Grand Verre de la façon suivante. Chaque note serait munie d'un triple code: le lieu de sa première publication (exemple: BV, pour *Boîte verte*), sa date présumée d'écriture (exemple: 1913), sa place dans la diégèse (exemple: voyage du gaz d'éclairage).

À la suite, pourraient être regroupés:

— les notes «autres» (relatives à la couleur, à la perspective, au langage, au ready-made, à l'infra-mince, etc.), chronologiquement, par sujet;

— les textes aphoristiques (légendes de caricatures, titres, inscriptions de ready-mades, jeux de mots, notules critiques télégraphiées, dédicaces, etc.), chronologiquement;

— les textes expérimentaux (type *The*, par exemple), chronologiquement toujours.

On peut estimer, enfin, qu'il serait inutile, actuellement, de republier, en poche par exemple, les éditions déjà existantes (celles de Sanouillet-Peterson, de Schwarz ou même de Matisse) avant qu'un réel travail critique soit fait.²⁶ Une édition

dédicace, par Duchamp en 1961, du livre de Robert Lebel à Ulf Linde: dans André Gervais, *La raie alitée d'effets. Apropos of Marcel Duchamp*, coll. «Brèches», Montréal, Hurtubise HMH, 1984, p. 223-224.

²⁶ Michel Sanouillet, avec la collaboration d'Elmer Peterson: *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975 (édition revue et augmentée de *Marchand du sel*). Ici, de 1959 à 1975, la démarcation entre les notes a totalement disparu. Arturo Schwarz: *Notes and Projects for the Large Glass*, Londres, Thames and Hudson, 1969. Ici,

critique de l'ensemble le plus complet possible des notes de Marcel Duchamp pourrait donc combiner la note, telle qu'elle est reproduite (en couleurs et avec bords) dans l'édition Matisse, et sa transcription presque diplomatique, avec annotation, chaque fois que cela est nécessaire. Le tout, bien sûr, accompagné d'une préface avec historique et de tableaux comparatifs (quant au triple code, particulièrement), ainsi que d'index et de tables de fréquence. Le modèle, ici, est, toutes proportions gardées, celui des *Carnets de travail* de Gustave Flaubert, dont Pierre-Marc de Biasi a procuré une édition «critique et génétique».²⁷

Les travaux sur l'œuvre picturale et littéraire de Duchamp ayant pris, depuis une vingtaine d'années, une telle ampleur, il devient nécessaire — comme pour Rimbaud ou Baudelaire dont les *Œuvres complètes*, dans la «Bibliothèque de la Pléiade», le sont désormais selon une édition entièrement refondue — d'offrir un texte sûr, bien établi et bien daté. Nous en sommes là, actuellement.

En tant qu'(an)artiste, Duchamp — comme Rimbaud — aura eu une attitude dédagée (*loose*) face à sa vie et à son œuvre. Mais cela ne doit pas empêcher la recherche et le travail critique. Le critique, l'historien d'art et, plus simplement, le biographe ont, nécessairement, un coin d'attaque autre. Il leur faut des instruments précis (théoriques, entre autres) et des objets précis (textuels, entre autres).

bien que Schwarz ait fait analyser par une graphologue les 144 notes en question, il n'a pas cru bon de fournir le mode d'emploi ainsi qu'une utile liste complète des résultats auxquels ils sont arrivés. Paul Matisse: *Marcel Duchamp, Notes*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, 1980. Ici, en deçà autant de la mise en page telle que Duchamp la pratique dans *Sur Marcel Duchamp* que de l'idée de classement telle que Schwarz la met de l'avant, Matisse revient, dans le cadre d'un livre (et non d'une boîte), à une disposition «esthétique» des notes. Sans oublier, dans les trois cas, les erreurs de lecture.

27 Paris, Balland, 1988.